

Compte rendu

Ouvrage recensé :

Fanette Roche-Pézard, *L'aventure futuriste 1909/1916*. École française de Rome, 1983, 503 p.

par Angela Cozea Motei

Études littéraires, vol. 19, n° 2, 1986, p. 145-152.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500764ar>

DOI: 10.7202/500764ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

textes qui poussent en tous sens, se réjouissant du caractère indéfini et indéterminé de l'exercice (84-85).

En effet, l'examen des productions des autres Surréalistes montre une infinité de directions, que l'auteur de l'ouvrage classe d'abord « du côté d'André Breton : Surréalistes de la continuité : une conception anagogique du temps » (René Crevel, Georges Limbour, Leonora Carrington et Benjamin Péret) dans le chapitre IV ; et, sans le dire, du côté d'Aragon : « Surréalistes de la discontinuité : une conception catastrophique du temps » (Michel Leiris, Robert Desnos, Gisèle Prassinos, Giorgio de Chirico) dans le chapitre V. « Divergence profonde », branches séparées, « processus métaphorique versus modulations métonymiques », sur la conception et la pratique du roman, le Surréalisme est double et multiple. Mais ce sur quoi il se retrouve un, c'est « la question du roman, affirme Jacqueline Chenieux-Gendron, [qui] permet aux Surréalistes de définir la lisière la plus révélatrice de leur pouvoir d'invention. À ce titre, le roman est une pierre de touche du Surréaliste » (100).

Clément MOISAN



Fanette ROCHE-PÉZARD, **L'aventure futuriste 1909/1916**. École française de Rome, 1983, 503p.

Les commentaires des mouvements d'avant-garde et des manifestes ont rendu possible un certain discours sur la modernité : discours d'une généralité problématique¹. Car sa volonté de généralisation présente non seulement l'inconvénient de passer trop rapidement au-dessus de beaucoup d'œuvres particulières de la modernité qui attendent encore d'être déchiffrées, mais menace également la validité de notre compréhension des mouvements d'avant-garde eux-mêmes, vite réduits et vite classifiés selon leurs quelques traits saillants².

Si les généralisations ont une valeur opératoire, cela est vrai surtout lorsqu'il s'agit de définir des rapports très larges — modernité/post-modernité, par exemple. Néanmoins, elles perdent presque tout leur sens devant des études ponctuelles qui valorisent, comme il se doit, le particulier. Le travail de Fanette Roche-Pézar sur *L'aventure futuriste* est un de ces exemples de rigueur dans son souci pour le détail, pour la spécificité de son objet.

Le livre est divisé en trois grandes parties : la première — « Marinetti » — traite des milieux parisien et milanais, et analyse le texte du *Manifeste du futurisme* (1909) ; la deuxième — « Pratiques futuristes » — porte sur les manifestations futuristes et les expositions ; la troisième — « L'image futuriste » — apprécie les thèmes de prédilection, ainsi que l'évolution des pratiques artistiques des principaux membres du groupe.

Le projet principal de l'étude est d'évaluer le rapport entre la *pratique* artistique du groupe futuriste autour de Marinetti dans la période 1909-1916, et la *théorie esthétique* dont les coordonnées sont établies par le

poète dans le manifeste fondateur. L'intérêt de l'auteure est dirigé de façon évidente vers la production picturale à laquelle elle consacre une grande partie du livre; production des cinq principaux membres du groupe de peintres (Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini), considérée du point de vue de l'évolution de leur recherche à l'intérieur du futurisme, et aussi par rapport à d'autres artistes ou courants d'influence de l'époque (le cubisme spécialement).

Mon commentaire portera, dans un premier temps, sur un élément innovateur de la théorie esthétique marinettienne — sa solution à la problématique du passage inéluctable du futur dans le passé —, élément qui pourrait aider à cerner l'originalité, justement, du rôle de ce poète dans la modernité. Il sera ensuite question du rapport entre la théorie esthétique proposée par le programme et les pratiques artistiques du groupe: enjeu de la théâtralité et de l'assemblage; difficultés de la peinture.

I. *Le futurisme marinettien, ou la condition d'une œuvre non récupérable par l'histoire*

Lorsqu'on se propose d'analyser le *Manifeste du futurisme* de 1909, il faut bien tenir compte de la mise en garde que Marinetti y adresse, à l'intention de ceux qui, dans les académies, les bibliothèques, les musées, se pencheraient sur les vestiges du mouvement:

Le manifeste aborde de plein fouet un problème neuf, celui de la récupération de l'avant-garde par l'histoire culturelle qui la digère et la transforme en un produit étiqueté, privé de vie. Marinetti admet donc, parce qu'il admet l'idée de durée et le cycle inéluctable qui précipite le futur dans le passé, la classification et la dégradation des produits futuristes, à charge que l'esprit futuriste, toujours iconoclaste et toujours en alerte, puisse éternellement se survivre. Ce qu'on enfermera dans les académies et les bibliothèques ne sera pas l'essence profonde du futurisme, qui est *rébellion, indépendance, renouvellement permanent* (je souligne; pp. 99-100).

La dénonciation et le refus de ce processus de récupération historique de l'entreprise futuriste s'avèrent extrêmement importants au moment où il est question de «juger» du rôle joué par Marinetti à l'intérieur de la modernité. Ce que nous (le livre de F. Roche-Pézarid ou bien ce commentaire) sommes en train de faire est bien de récupérer, de domestiquer cet indomptable, précisément en lui assignant une place parmi tous ceux qui, à partir de la négation du passé, ont voulu fonder, dans et par le présent, une origine absolue, un nouveau départ de l'art.

Même si le texte ne renvoie pas explicitement à l'esthétique baudelairienne³, sa lecture oblige presque à une mise en rapport Marinetti/Baudelaire, où l'œuvre de ce dernier devient «étalon» pour l'art moderne. Car, selon la poétique baudelairienne (pour Marinetti, à la suite des réflexions de Nietzsche aussi) la modernité se définit comme volonté de valoriser le moment présent de manière *immédiate*. Valorisation sous-tendue simultanément par la conscience que cette même œuvre a de son impossibilité d'être un point d'origine véritable; c'est dire la conscience

de la nécessité, pour la modernité, de devenir « antiquité ». Le passé ne peut donc être annulé, sans que le présent ne disparaisse du même coup avec lui.

Ce que Marinetti propose, dans son programme, est la « mise en pratique » de la seule possibilité, à l'intérieur de la logique temporelle décrite, de se débarrasser du passé ; par l'acte de négation, de destruction, par l'effritement du présent. Le rejet de l'idée de récupération historique de l'œuvre futuriste est justifié par les principes qui doivent fonder cette œuvre même. Remarquons, avant de nous arrêter sur ces principes, la tonalité nouvelle que prend la deuxième partie du manifeste, où le programme littéraire est proposé sous la forme qui l'apparente à un texte de constitution.

Les principes de la loi :

a) *La violence*

Ainsi est posé comme premier principe esthétique le principe de violence et de destruction, ceci avec une fonction cathartique très précise : la table rase est la condition nécessaire pour construire enfin, dans sa pureté, l'œuvre à venir, comme elle est, pour l'anarchie, le seul moyen de construire la société future. Amateur de paradoxe, Marinetti a soin de présenter comme programme positif, à mettre en chantier immédiatement, les thèmes mêmes qui sont les plus évocateurs de destruction [...] : militarisme, guerre, anarchisme, idées qui tuent (p. 88).

Concepts maniés principalement pour leur impact scandaleux, obtenus par l'aspect cumulatif qui en décuple la brutalité. Il est important de remarquer que, pris séparément, chacun de ces termes répond aux engouements du temps. C'est une caractéristique qu'il faudrait garder à l'esprit chaque fois que la discussion s'engage autour des implications idéologiques et politiques du mouvement. L'anarchie avait déjà condamné, et dans des termes plus violents encore, les éléments conservateurs que les sociétés civilisées considèrent comme leurs forteresses morales (culte de la femme, éthique traditionnelle, temples du savoir, etc.).

[...] ce qui ébouriffe le lecteur, c'est plus que le contenu du discours, *le lieu* où il s'exerce. C'est que la théorie littéraire se laisse aller à des prises de position qui sont celles, objectivement, de la vie sociale [...] (p. 90).

b) *La vitesse*

Ce concept neuf, extérieur au domaine traditionnel du beau, est pour Marinetti une passion. Le culte de la vitesse « motive et explique l'iconoclasme et la rupture avec le passé » (p. 90). Ce qui est réellement nouveau, par rapport aux générations de modernistes fascinées par la machine (de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e), est qu'il ne s'agit plus ici d'une esthétique mécaniste contemplative. La machine n'est plus seulement un « bel objet », mais ce qui fait de l'homme un

surhomme, ce qui met le monde moderne sous le signe esthétique du dynamisme universel :

[...] lorsque la *Victoire de Samothrace* fait les frais de la célèbre comparaison avec la voiture de course, au grand scandale des lecteurs bourgeois, ce n'est pas seulement en tant que symbole du passé, opposé à un art moderne dont les normes seraient complètement bouleversées, ce n'est pas non plus en tant qu'objet de marbre opposé à l'objet trivial de cuivre et d'acier, c'est beaucoup plus encore en tant qu'expression dépassée du dynamisme. La *Victoire* a été longtemps, pour la culture occidentale, l'image même du mouvement; désormais, pour Marinetti, l'automobile fait mieux : menée par l'homme, elle *efface le vol tracé dans l'imaginaire* par la statue grecque et y substitue *l'acte* : elle l'est, toute entière, *art en mouvement* (je souligne; p. 93).

Cette opposition automobile/statue postule l'équivalence des activités artistique et technique, et non pas la supériorité de la technique sur l'art. Le futurisme artistique, le Constructivisme, le Bauhaus, sauront tirer profit des possibilités ouvertes par cette nouvelle théorie.

c) L'énergie

La thématique des machines, posée comme légitime et « artistique », rejette la conception d'un art-spectacle, à la faveur d'une œuvre qu'on veut à la fois *création* et *action*. L'artiste futuriste n'est plus un créateur d'objets esthétiques, ou ne l'est plus uniquement; il est aussi un homme d'action et un révolutionnaire. « Les vertus chaleureuses et agressives » seront dorénavant son apanage :

[...] l'esthétique et l'éthique futuristes, sous leur aspect le plus optimiste et le plus officiel, vont découler de la fracassante affirmation du septième article, où l'homme est désigné comme centre énergétique de l'univers : « *Il n'y a plus de beauté que dans la lutte*. Pas de chef d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme » (je souligne; p. 95).

Nous reconnaissons ici la conception baudelairienne de la création artistique comme lutte⁴. Mais, ce qui permet à Marinetti de poser l'abolition de l'histoire et de son action d'effacement des différences, n'est pas seulement le travail artistique; la place centrale qu'il donne à la vitesse dans son système esthétique est due à une transformation profonde de l'acte même de percevoir (et ainsi d'organiser) le monde :

Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente (p. 95).

Le manifeste futuriste en tant que rituel d'initiation à une sensibilité nouvelle est le lieu où, comme conséquence du conflit passé/futur, le présent brûle et s'effrite. Selon le principe le plus général peut-être posé par cette première création du futurisme, « l'œuvre d'art doit être conflictuelle, joyeuse, et non "harmonieuse" » : refus des frontières logiques,

temporelles, physiques, de l'œuvre traditionnelle. L'unité artistique fait place à l'*éclatement de l'œuvre*, dont les éléments doivent être non seulement en relations réciproques — ruptures, agressions, arrachements —, mais aussi étroitement liés avec la vie.

Ainsi, ce triple impératif action/vitesse/destruction permet à Marinetti de concevoir la possibilité du maintien permanent de la qualité fondamentale de l'œuvre futuriste (la « futurisation » : l'acte de permanent renouvellement, l'acte de se jeter en avant, toujours en avant), par l'amputation radicale et réitérée qui constitue ce geste, à la fois utopique et suicidaire, de brûler les ponts, de brûler le passé et le présent à la fois.

II. *Le futurisme marinettien, et la possibilité d'une œuvre non récupérable par l'histoire*

La tentation d'articuler les thèmes de l'iconographie futuriste sur les grandes lignes du manifeste de fondation est pratiquement irrésistible d'autant que le groupe lui-même par ses déclarations d'allégeance semble inviter à cette confrontation. La richesse et la force des images marinettiennes, leur autorité classificatrice — « nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte [...] » — font que les historiens du mouvement [...] succombent bien souvent au plaisir de ranger les toiles futuristes dans la structure établie à l'avance par un poète [...] (p. 236).

Et l'auteur continue, en mettant en cause l'efficacité du procédé, qui, à ses yeux, n'est pas évidente : d'une part, « parce que la principale caractéristique de l'image futuriste est qu'elle refuse de perdre une once de son rayonnement polysémique », et d'autre part, « parce que le manifeste lui-même perd toute sa vitalité à n'être considéré que sous la forme d'un répertoire » (p. 236). Il est surprenant de voir ces raisons très peu spécifiques invoquées comme « causes » (la première est banale ; la deuxième nous apparaît comme effet de lecture) et accompagnées par la remarque selon laquelle Marinetti ne se « contente pas de prévoir des thèmes ; [...] il envisage en même temps leur flottement, leurs frôlements, leurs écarts et même l'écartèlement de chacun d'entre eux » (p. 236). Quand même *l'ouverture* (« glissements sans encombres d'une thématique à l'autre », « bonheur d'un message multiple », etc.) est bien un des principes du travail pictural futuriste, il reste que ce principe ne peut être une explication satisfaisante de la non-correspondance entre une pratique qui se dit futuriste à la suite du manifeste technique, mais aussi du manifeste fondateur, et les principes esthétiques que ce manifeste établit. Il est, en effet, très important de défaire des idées reçues, d'apporter des preuves solides contre elles, comme l'étude de F. Roche-Pézard en apporte, indiscutablement. La question du « Pourquoi ce décalage ? » reste néanmoins sans réponse, et je pense qu'il n'y aurait qu'à nouer quelques bouts de cette recherche, pour élaborer une possible explication.

a) *L'enjeu de la théâtralité*

Les futuristes s'accrochent à la scène ; *il importe moins d'être compris que d'être entendus et vus* ; la présence physique, la force

nerveuse, l'ampleur de la voix, toutes les mimiques sont mises en action, selon le modèle proposé par le manifeste de fondation, pour enlever une participation qui s'exprime dans le bruit et la fureur. Quand le désordre est à son comble, les futuristes, parfois, sautent de la scène dans le parterre [...]. La véritable bataille s'engage. [...] Ainsi éclatent les limites traditionnelles des deux espaces du théâtre : la boîte qu'est la scène, « lieu de la fidélité idiote aux règles de la vraisemblance », et celui du parterre, « lieu de la célébration de l'immobilité la plus passive du voyeurisme » (je souligne; p. 157).

C'est peut-être dans l'image de cet éclatement de l'espace théâtral traditionnel que se dessine la signification la plus importante du futurisme : « création et action à la fois » qui se traduit ici par l'action « directe » sur le spectateur. Action en tant que théâtralisation qui implique, tant au niveau métaphorique que littéral, la destruction aussi. F. Roche-Pézarid remarque que « les futuristes s'efforcent (ici) de transmettre un message évident — même s'il reste en partie inaudible » (p. 160) ; elle oppose cette théâtralité à celle des séances de la galerie Sporovieri — « les plus remarquables manifestations de la fête futuriste » (p. 159). Dues en grande partie aux dons d'invention chromatique et formelle de Balla, ces séances opèrent une révolution du comportement et du langage :

Festival de couleurs, de formes et de bruits, ces soirées romanes du « cabaret Sporovieri » [...] sont l'apogée du jeu futuriste, beaucoup plus optimiste que Dada, mêlant le plaisir de l'œil, la surprise de l'oreille et la jubilation d'une explosion linguistique sans précédent, auxquelles le public est étroitement associé (p. 160).

Le fait que l'auteure accorde une place secondaire, et dans son étude, et dans l'évolution des activités futuristes (« moment privilégié », en effet, mais « transitoire »), à ces manifestations, est en quelque sorte significatif de toute la difficulté que le déchiffrement du rapport entre la théorie futuriste et les objets artistiques (la peinture surtout) lui pose. Comme nous l'avons observé déjà, l'analyse extensive des recherches et des pratiques picturales est très éclairante sur cette discordance théorie/pratique :

[...] les peintres du groupe sont [...] oublieux vis-à-vis des préceptes les plus actuels de leur maître Marinetti.

[Ils] continuent à produire des images d'un univers passéiste, à saisir dans le monde [...] certains motifs pessimistes ou passifs que le manifeste de la fondation prohibe [...] et qui n'ont rien à voir avec leur propre programme, centré sur une vie « d'acier, de fièvre et de vitesse ».

[...] le regard futuriste suffit à futuriser le monde, le thème le plus passéiste en apparence peut être vivifié par l'enthousiasme (p. 248).

Cette preuve d'indépendance de la peinture, qui est aussi un argument en faveur de l'élasticité de la « loi » marinettienne, ne doit pas toutefois nous empêcher de voir que le programme trouve bien son accomplissement « à la lettre » dans d'autres formes artistiques. Une d'entre elles : le théâtre dont je viens de suggérer la qualité novatrice.

Plutôt que de nous concentrer sur le critère « avec » ou « sans message » que F. Roche-Pézarid utilise pour nommer la différence entre les « Soirées » et les « séances Sporovieri », critère fort problématique d'ailleurs, il serait plus intéressant de remarquer que d'un côté, *l'éclatement de l'espace théâtral traditionnel* à l'occasion des « Soirées », et d'un autre, *la dégradation du langage* en « langage son » à l'occasion des séances, sont tous les deux des instances qui renvoient à une forme d'art tout à fait équivalente au « modèle » théorique préconisé par le manifeste. Avec les séances, écrit l'auteur, « un discours incandescent naît [...] et s'efface sans laisser de traces dans la mémoire » (p. 161) ; ce qui met en évidence à la fois l'énergie de cette forme artistique, et son côté insaisissable.

Ainsi, cette théâtralité futuriste nie un présent désuet, car symptomatique (historicité à rebours) de toute une tradition dont l'abolition s'impose avec urgence. Elle « futurise », dans la mesure où toute œuvre qui introduit une solution nouvelle, conflictuelle, paradoxale, le fait ; en ce sens, les toiles répondent, elles aussi, aux préceptes du programme. Il reste que, pour qu'une œuvre soit « véritablement » futuriste, elle doit nécessairement répondre à une condition *sine qua non* : la condition de « non-muséification », la condition de l'impossibilité d'assimilation de l'œuvre par l'histoire. Pour que cela devienne possible, l'œuvre doit inscrire, parmi les données de sa « possibilité d'existence », sa propre disparition ou destruction.

Le fait que les toiles « futuristes » se trouvent aujourd'hui dans des musées dit beaucoup sur leur grande liberté vis-à-vis de la théorie marionettienne. Contrairement à la peinture, les *présentations* (dans le sens où *Darstellung* s'oppose à la répétitivité de la *Vorstellung*) théâtrales nous apparaissent comme de véritables œuvres futuristes grâce à cette insaisissabilité qui les définit une fois la *performance* achevée⁵.

b) L'assemblage

Ce n'est pas par hasard que l'assemblage que je propose comme deuxième exemple d'une « véritable œuvre futuriste » est la création de Balla et de son élève Depero — « Balla qui pratique le bruitage et la vocifération onomatopéique avec le brio que l'on sait lors des folles séances de la Galerie Sporovieri » (p. 387). Cette « contribution à l'œuvre totale rêvée par les futuristes » se distingue par des particularités ainsi définies :

1. ABSTRAIT — 2. DYNAMIQUE. Mouvement relatif (cinématographe) + mouvement absolu. — 3. TRÈS TRANSPARENT. Par la vitesse et par la volatilité du complexe plastique, qui doit apparaître et disparaître, légèrissime et impalpable. — 4. TRÈS COLORÉ et TRÈS LUMINEUX (au moyen d'ampoules électriques intérieures). — 5. AUTONOME, c'est-à-dire ne ressemblant qu'à lui-même. — 6. TRANSFORMABLE. — 7. DRAMATIQUE. — 8. VOLATIL. — 9. ODORANT. — 10. BRUYANT. Bruitage plastique simultané à l'expression plastique. — 11. EXPLOSIF. Apparition et disparition simultanée avec bruits d'explosion (p. 387).

Dans le commentaire de F. Roche-Pézard au sujet du *Complexe plastique*, que Balla conçoit dans l'idée de « sortir de l'œuvre en deux dimensions » (p. 386) — détail sans doute significatif dans l'esprit du programme — il est beaucoup question de « distance souriante », de « sympathie pour la matière », de « bonheur », de « comique gratuit », de « naïveté fondamentale », etc. Ces *Complexes*, extrêmement fragiles — « [...] animation mécanique "sur pivot", comme le prévoit le manifeste. Morceaux de miroir, papier d'étain, carton, fil de fer et même talc, c'est-à-dire poussière blanche susceptible de glissement et d'accumulation [...] » —

ont été détruits, mais sont bien connus par d'excellentes photographies du temps. La revalorisation [!] du futurisme après la dernière guerre [...] a permis [...] des reconstitutions parfois sévèrement critiquées pour leur aspect jugé superficiel et pour l'inadéquation des matériaux [...]. Mais la vue des photos anciennes et des dessins préparatoires, extrêmement stimulants, permet de justifier la nostalgie de la re-création (p. 388).

Tout en remarquant la correspondance étroite entre ces constructions, « proposant des solutions artistiquement révolutionnaires » (p. 387), et le manifeste de fondation, F. Roche-Pézard ne semble pas s'apercevoir que, dans l'esprit du manifeste, il est plus sacrilège encore de *re-créer* l'œuvre futuriste déjà morte, que de la conserver dans un musée.

Il reste que ce gros livre rassemble une information extrêmement riche au sujet du mouvement futuriste italien, et se présente comme le solide travail d'une historienne de l'art rarement intimidée par les contradictions qui hantent ses héros.

Angela COZEA MOTEI

NOTES

¹ Wladimir Kryszinski, « Manifestos, Avant-gardes, and Transgressive Modernity, » H. Parret & G.H. Ruprecht, ed., *Aims and Prospects of Semiotics. Essays in honor of A.J. Greimas*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Co. 1985.

² Pour donner un exemple parmi d'autres, voici un fragment de Guy Scarpeta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985. La fin de l'avant-gardisme put d'abord [...] être ressentie comme un affranchissement : après une période d'interdits, de tabous, d'ascèse, il s'agissait de retrouver le sens du jeu, du plaisir, de s'arracher aux intimidations pseudo-théoriques ; plus de « ligne », disait-on, mais des dérives, des impulsions [...] ; plus de crispation sur les « ruptures » à opérer, mais l'aisance consistant à assumer son goût [...] (p. 15).

Le livre de F. Roche-Pézard démontre bien comment la peinture futuriste n'a été contrainte ni par quelque tabou ou « loi », ni par une interdiction du jeu ; quant aux œuvres que la théorie marinettienne a inspirées, elles sont la preuve d'un manque total d'intimidation.

³ La première partie du livre — « Marinetti » — porte en exergue la description baudelairienne de l'homme qui connaît l'art de jouir de la foule.

⁴ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Baudelaire. Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.

⁵ Le « texte » de ces présentations théâtrales est « connu » de la manière suivante : [...] Cangiullo et Marinetti s'interpellent en onomatopées rocailleuses : « Fart-chionisgnaco gournioufutur bordoubalota-pompimagnousa sfacatata... » vocifèrent-ils approximativement, s'il faut en croire les notes retrouvées dans le carnet de Balla (p. 160).